

Поль РІКЕР

ЕСТЕТИЧНИЙ ДОСВІД*

— У вашому житті мистецтво завжди посідало визначне місце: ви регулярно буваєте в музеях, слухаєте музику. Натомість у вашій творчості цей вимір людського досвіду дивним чином відсутній, за винятком вашого аналізу літератури в “Часі й оповіді”. Отож, перше запитання: які ваші смаки?

— Я дуже захоплююся мистецтвом двадцятого століття: в музиці я надаю перевагу Шенбергу, Бергу, Веберну, усій Віденській школі; в живописі я залюбки назвав би Суляжа, Манесьє, Базена. Але це приклади, що спадають мені на думку одразу, і я міг би послатися також на значну кількість інших: це Мондріан, Кандинський, Клеє, Міро... Нещодавно мене вразив музей Пеггі Гуггенгайм у Венеції: там я бачив кілька вражаючих творів Поллока, картину Бекона, а також Шагала. До Шагала в мене справжня пристрасть; перед його полотнами я щоразу переживаю відчуття якогось пістету — пістету перед цією властивою тільки йому сумішшю священного й іронічного: пари, що плавають, летючий рабин, десь у кутку — осел, скрипаль... Але із захоплень не слід виключати нічого; треба навіть певним чином учитися любити все. Я довго чинив опір класичному живопису; а потім пішов подивитися велику виставку Пуссена, яка відбулась у Парижі в 1994 році. Вочевидь, це зовсім інша річ, ніж Поллок чи Базен. Що залишає мене стриманим — це наративний підтекст більшості полотен. Треба, щоб можна було визначити, що на них відбувається. Проте окові, привченому до фігуративного живопису, вдається побачити лише надзвичайну гру кольору й композиції та їхню досконалу рівновагу. Втім, у каталозі виставки я прочитав, що Пікассо завжди звертався до Пуссена як до найбільшого наставника в мистецтві живопису.

Так само дуже люблю скульптуру: Ліпшица, Арпа, Певснера та чудового Бранкузі. От він справді часто складний у цьому

* Із книги “Критика та переконання”: фр.

мистецтві злету над фігуративним, але коли він досягає цього, результат – зовсім надзвичайний. Я думаю, наприклад, про видатні скульптури Генрі Мура, в яких людське тіло – зокрема жіноче тіло – постійно постає як натяк. І водночас про тіло сказано те, що не відповідає жодному анатомічному описові, але натомість уводить недосліджені можливості стосунків, уможливорює розкриття незвичних почуттів: повноти та плодючості, зрозуміло, – але це ще слабо сказано; порожнечі, яка ще більш дивує, у випадку цих худих облич, крізь які можна проникнути й ефект яких цілковито приголомшливий. Тут ти в усесвіті, де панує полісемія: зокрема, я бачу перед собою одну із цих скульптур, “Частинка атома”(Atom Piece), яка розміщена в Чикаго перед університетською бібліотекою, на місці, де відбулася перша контрольована ланцюгова реакція. Скульптура складається з однієї тріснутої сфери, яка може представляти як череп науковця, так і атом, що вибухнув, або саму Землю. У цьому випадку очевидний пошук полісемії заради неї самої. Ми маємо тут намагання означувати, намір, який іде далеко поза саму подію, який прагне зібрати всі аспекти, що були б розпорошені в описах: опис головних дійових осіб: атом чи науковець, – опис подій – ядерний вибух чи ще пасивний атом. У цьому творі є спроможність найщільніше передати всі ці аспекти, наситити їх до загущення. Говорячи про це, ми можемо хіба що розподілити полісемію по різних розведених вісях мови. Збирає їх тільки твір.

– Але хіба ми не перебуваємо саме в цьому випадку на межі фігуративного мистецтва, від якого ви очікуєте, щоб скульптура звільнилася?

– Якщо завгодно, то це було б радше поліфігуративне, тією мірою, якою це мистецтво виходить за межі класичних засобів образності. Через нього ми б наблизилися до певних ущільнених аспектів мовлення, таких як метафора, в яких кілька рівнів значення вміщено, зібрано в тому самому виразі. Витвір мистецтва може мати ефект, порівнянний з ефектом метафори – включати кілька нагромаджених рівнів значення, схоплених і втриманих разом.

Мистецький твір для мене – це також і можливість відкрити аспекти мовлення, які їхнє звичайне застосування, їхня інструменталізована функція комунікації, як правило, приховують. Витвір мистецтва оголює властивості мовлення, що в іншому разі залишалися б невидимими та неприступними для дослідження.

– Ви, поза будь-яким сумнівом, думаєте зараз про аналіз у “Часі й оповіді”, про який говорили нам під час однієї з попередніх розмов.

– Власне, до сьогодні я підходив до естетики саме через тему наративу. Як я вам казав, наратив давав мені нагоду займати позицію щодо проблеми, яку не можна було розв’язати ані за допомогою штучних мов, ані так само й за допомогою звичайної мови – проблеми двобічності знака. З одного боку, знак – не річ, він відсунутий на задній план (*est en retrait*) порівняно з нею та породжує цим новий лад, підпорядкований інтертекстуальності. З іншого боку, знак щось позначає, і слід бути вкрай уважним до цієї іншої функції, що виступає як компенсація стосовно першої, – адже вона компенсує вигнання знака в його власний лад. Я згадав чудовий вислів Бенвеніста: фраза переносить мовлення в усесвіт. *Переносити в усесвіт*: знак діє на задньому плані відносно речей, а фраза переносить мовлення у світ.

Я говорив вам, що зафіксував цю подвійну функцію знака у словнику, який найкраще підходить саме до наративу, розрізняючи *конфігурацію* (надання форми), що є здатністю мовлення конфігурувати самого себе у власному просторі, та *рефігурацію* (переопис, перетворення бачення), що виражає здатність твору реструктурувати світ читача, підштовхуючи, заперечуючи, перетворюючи його очікування.

Я відношу функцію рефігурації до *міметичних*. Але вкрай важливо не помилитись у її природі: вона полягає не у відтворенні дійсності, а в реструктуруванні світу читача, зіставляючи його зі світом твору, – і саме в цьому полягає творча здатність мистецтва, що проникає у світ повсякденного досвіду, щоб переробити цей досвід ізсередини.

Оскільки живопис останніх століть, принаймні від винайдення перспективи у Кватроченто, майже завжди був фігуративним, нам не слід би помилятися стосовно *мімезису*; і я підтримував такий парадокс: саме тому, що у двадцятому столітті живопис перестав бути фігуративним, ми нарешті змогли досягнути повну міру цього *мімезису*, функцією якого є якраз не допомагати нам упізнавати предмети, а відкривати виміри досвіду, яких перед витвором не існувало. Саме тому, що Суляж чи Мондріан не імітують дійсність в обмежувальному значенні цього слова, саме тому, що вони не роблять відбитка, копії – їхня творчість має здатність змушувати нас відкривати в нашому власному досвіді ще невідомі аспекти. У філософському плані це призводить до того, що знову ставиться під

сумнів класичне поняття істини як відповідності до дійсності: адже, якщо можна говорити про істину стосовно витвору мистецтва – то це тією мірою, якою ми позначаємо цим здатність витвору прокладати собі шлях у дійсності, оновлюючи її *відповідно до нього*, якщо так можна сказати.

Але музика дозволяє піти в цьому напрямі далі, ніж живопис – навіть нефігуративний. Оскільки в ньому часто є залишки фігуративного. Наприклад, я думаю про чотири прекрасних картини Манєсє: “Страсті за святим Матвієм”, “Страсті за святим Лукою”, “Страсті за святим Іваном” і “Страсті за святим Марком”. У цих творах є наче натяк на дійсність – форма хреста на червоному, оранжевому чи рожевому тлі, фігуративне тут алюзивне, навіть приховане, але не цілком відсутнє. У музиці ж навпаки – нічого подібного. Кожен твір має певний настрій, і як такий, як те, що не представляє нічого реального, він і навіює нам відповідний настрій чи тон.

– *У музиці теж є приклади Страстей за святим Матвієм чи Страстей за святим Іваном...*

– Про священну музику, тією мірою, якою вона натякає на релігійний зміст, можна би сказати те, що я казав про фігуративний живопис: саме тоді, коли музика не перебуває на службі тексту, наділеного своїми власними словесними значеннями, коли вона не є більш ніж *цим* тоном, *цим* настроєм, *цим* кольором душі, коли всі зовнішні наміри зникли та вона більше не повинна нічого позначувати – тоді вона й має всю свою здатність відновлення чи відтворення нашого особистого досвіду. Музика викликає у нас почуття, що не мають назви; вона розширює наш емоційний простір, відкриває у нас сферу, де б могли виникати цілком незвідані почуття. Коли ми слухаємо *таку* музику, ми вступаємо у сферу душі, яку неможливо дослідити інакше, ніж слухаючи *цей* твір. Кожен витвір є достоту модальністю душі, модуляцією душі.

До того ж, треба визнати, що сучасна філософія має значні прогалини на предмет почуттів: сказано багато речей про пристрасті, але дуже мало про почуття та про дуже мало з них. А кожен музичний твір породжує почуття, що не існує більше ніде – тільки в самому цьому творі. Чи не можна сказати, що одна з головних функцій музики – створювати світ одиничних сутностей ладу відчуття? Я схилиюсь до думки, що саме в музиці в чистому стані здійснюється дослідження нашого афектованого буття, стосовно якого Мішель Анрі написав надзвичайно важливі речі.

– Ви вжили стосовно витвору мистецтва слово “світ”, а щойно сказали, що світ твору перебуває в зіставленні зі світом глядача чи слухача. У Мальро теж поняття світу було центральним, і саме воно привело його до знаменитого вислову: “Великі митці – не переписувачі світу, вони – його суперники”.

– Я завжди вживав це слово ані як поступку, ані для легкості, а як сильний термін, розвиток якого, до того ж, можна простежити через Гуссерля, Гайдеггера та Гадамера. Що таке світ? Це щось, у чому можна мешкати; щось, що може бути гостинним, дивним, ворожим... Є, таким чином, основні почуття, які не мають жодного стосунку до визначених речі чи об'єкта, але які залежать від світу, в якому постає витвір; врешті, це чисті модальності мешкання. Я думаю, що, наприклад, про “грецький світ” говорять ані з потурання, ані риторично, хоча щоразу йдеться про одиничний витвір – витвір, що сам є одиничним світом, видобуває якийсь аспект чи грань цього “грецького світу”; тобто твір має більшу цінність, ніж суто він сам: він відсилає до свого роду навколишніх місцевостей, виявляє здатність поширюватись і займати весь простір розгляду чи міркування, перед яким може постати глядач. Останній напевно поставлений перед твором, віч-на-віч із ним. Але водночас він перебуває всередині світу, створеного цим контактом. Тут два аспекти, що досконало доповнюють один одного, а факт зануреності у світ компенсує те, що він міг би мати претензії на панування в простому перебуванні віч-на-віч із твором: світ – це щось, що мене оточує, що може потопити мене; принаймні, не те, що я здійснюю, а те, де я перебуваю.

Тож слово “світ” можна вживати з усією строгістю лише тоді, коли твір виконує щодо глядача або читача роботу з рефігурації, перетворення його бачення, яка перевертає його очікування та його обрій; лише тією мірою, якою він може рефігурувати цей світ, твір виявляє себе здатним на певний світ.

Цей пункт для мене дуже важливий. Адже якщо зробити з витвору мистецтва – чи то літературного, чи то пластичного або музичного – тільки осередок покладання нереального ладу, то це позбавить витвір його гостроти, його спроможності до осягнення реального. Не забуваймо про подвійну природу знака: відхід поза світ і повернення до нього. Якби мистецтво не мало здатності, незважаючи на свій відхід, знову вриватися поміж нас, у лоно нашого світу – воно було б цілковито невинним; воно б хибувало на незначущість і було би зведене до чистої розваги, обмежува-

лося б тим, що являло б собою відступ у наших турботах. Я думаю, що в цьому напрямі слід піти якомога далі та ствердити, що спроможність повертатись у світ переноситься витвором мистецтва живою саме тому, що відхід тут є нескінченно радикальнішим, ніж у звичайному мовленні, де ця функція наче приглушена, пом'якшена. Тією мірою, якою у витворі мистецтва затушовується його функція представлення – це так у нефігуративному живописі та в музиці, коли вона не є описовою, – тією мірою, якою утворюється прірва до дійсного – посилюється здатність твору гостро колоти світ нашого досвіду. Чим більший відхід, тим живіше повернення в дійсність, як повернення більш іздалеку, як наче б наш досвід відвідало щось нескінченно далі за нього. Ми маємо свого роду заперечення цього припущення на прикладі такої фотографії, яку практикують аматори, в якій до нас повертається тільки дублікат дійсного – спрямований до початку після надто вже короткого кола та через це з нескінченно слабшим осягненням нашого світу. Що ж до фотографії мистецької, вона теж ставить собі за мету, але з вищими затратами, звільнитися від наслідування, від простого представлення, і також вибудовує власний предмет певним чином на межі відтворення дійсного. Я захоплююся незрівнянною збіркою фотографій “Fathers and Daughters” (“Батьки та доньки”) Маріанни Кук із Нью-Йорка. Фотографії вдається утримати кінці цих таких невлонних ниточок зв'язку невимовлених словесних прогалин.

У живописному мистецтві функція представлення довго заважатиме функції вираження розгорнутися повною мірою, а творові – установитися як світ, що склав би конкуренцію дійсному в зовсім іншій дійсності. І тільки у двадцятому столітті, коли був здійснений розрив із представленням, стало можливим заснувати, згідно з побажанням Мальро, “уявний музей”, у якому співіснують твори дуже різних стилів, так, щоб кожен із них був щонайкращим у своєму. Все можна поєднати, як у наших містах поєднано романську церкву та хмарочос, готичний собор і центр Жоржа Помпіду. Щоб це було можливим, треба було зробити знаки вільними щодо того, що вони позначають; тільки тоді вони зможуть набути всіх видів уявних зв'язків із іншими знаками; зараз між ними є свого роду нескінченний запас недоладних зв'язків. Усе може йти разом – від тієї миті, коли ми припустимо з Мальро, що нема поступу від одного стилю до іншого, а є тільки миті досконалості всередині кожного стилю.

– Розрив із представленням, який характеризує живопис і скульптуру двадцятого століття, ставить, серед інших проблем, проблему меж мистецтва: доки ще можна говорити про твір?

– Це територія, на якій я почуваюся незручно. Чи достатньо помістити стілець на підвищення, інакше кажучи, вивести за межі звичайного використання, щоб можна було думати, що йдеться про витвір мистецтва? Зникнення рами у випадку живопису відіграє в цьому відношенні дуже важливу роль: рама відокремлювала твір від тла, створювала свого роду вікно, в якому – у своїх власних межах – поглиблювалася нескінченність певного світу. Коли ця функція більше не здійснюється, ми виявляємося перед дуже бентежними випадками; наприклад, я думаю про певні великі панно Райнгарда, цілковито чорні, на яких нема нічого, крім модуляцій чорного... Зізнаюся, перед прикладами цього роду я досить безсилий (*demuni*).

– Ви кажете, що в історії мистецтва немає поступу. Однак є історія матеріалів, у якій поступ не відсутній. Зміна італійських фресок у добу Відродження значною мірою залежала від зміни матеріальної основи та від спроможності художників готувати для кольорів нові суміші.

– Безперечно, але сьогодні художник так само може облишити пензлі заради ножа чи навіть заради пальців; у такий спосіб він може прагнути вкласти у свою річ густоту, шершавість, стерти, так би мовити, кордон між живописом і скульптурою. Я думаю про витвори Тангі чи Тап'еса, що є майже барельєфами.

– Але все-таки, сьогодні не можна писати таких романів, як *Бальзак* чи *Золя*.

Ні, але чому? Цей приклад якраз дуже цікавий. Річ у тім, що одна з функцій, які раніше забезпечувалися романом – займати місце соціології – більше не має підстав для існування. Натомість *роман* може скористатися запасами надлишкової описовості, властивих мовленню; він може, до певної межі, мати когнітивне значення, створюючи ґрунт для виражальної здатності мови – здатності, що є незалежною від її описової функції, покірної випробуванню верифікації.

Візьміть випадок творів про досвід концтаборів і зовсім недавню книгу Жоржа Сампрена *“Письмо чи життя”*. Вся книга обертається навколо можливості/неможливості передати абсолютне зло.

Вочевидь, це вкрай складно, оскільки йдеться про накладання канонів наративу на обмежений досвід: або жакливе не проходить в оповідь, або воно проходить, але оповідь розвалюється та западає в мовчанку. Але в цій книзі є кілька разів названий елемент – елемент нав’язливої теми, що є водночас екстремумом наративу та його неможливістю: це запах, запах горілого м’яса.

Прімо Леві у творі “Чи людина це” обрав інший шлях – шлях чистого опису, подібно до Солженіцина в “Одному дні Івана Денисовича”; його книга схожа на холодний звіт, у межах документальності, бо таке жакливе можна висловити тільки через свого роду understatement (недоговорення), літоту – літоту жакливого. Злиденність мови, зроблена таким чином відчутною, дозволяє позначити злиденність становища – і Леві досягає бажаного ефекту не тим, що сказано, а за допомогою певного оголеного тону.

– Цей ефект, який справляється на читача – напевно, це той настрій, про який ви говорили вище, почуття, котре, як ви припускаєте, є аналогічним до почуття автора.

– Аналогічним за відгуком, але не за мірою. Я говорив, що витвір мистецтва, тим, що є в ньому одиничним, незвичайним, викликає у того, хто насолоджується ним, почуття, аналогічне тому, що породило цей витвір, почуття, на яке він був здатний, не знаючи, втім, цього, і яке розширює поле свого емоційного впливу (*champ affectif*), коли його відчують. Інакше кажучи, поки витвір не проклав собі шлях до аналогічного почуття, він залишається незрозумілим, і ми знаємо, що таке трапляється часто.

Тема естетичного досвіду включена у відношення, яке можна порівняти з відношенням відповідності між почуттям творця і твором, який її передає. Він зазнає незвичайного відчуття цього одиничного співвідношення. У цьому питанні стосовно одиничності твору я відчуваюся великим боржником “Нарису з філософії стилю” Жилія-Гастона Гранже. Успіх витвору мистецтва, згідно з ним, визначає той факт, що митець виділив одиничне з оточення, з проблематики, зав’язаної для нього в єдиному, унікальному місці, та відповів унікальним жестом. Як це розв’язує нашу проблему? Я думаю, наприклад, про впертість Сезана в зображенні гори Сент-Віктуар: навіщо постійно повертатися до того самого краєвиду? Річ у тім, що він ніколи не є тим самим. Сезанові наче потрібно було віддати належне чомусь, що є не ідеєю гори, не тим, про що говорять у загальних розмовах, а одиничністю, незвичайністю цієї гори, тут і

тепер; саме вона вимагає свого відтворення, прагне отримати іконічне звеличення, якого тільки й може надати їй художник. Це – одиничне настільки, наскільки Сезана охоплює запитання перед горою Сент-Віктуар чи перед Чорним замком, у цей-от ранок, о цій-от годині та за цього-от освітлення; і на це одиничне запитання треба дати одиничну відповідь. Геній – це саме здатність відповісти одиничним чином на одиничність запитання.

Саме таким чином я намагався за допомогою найкращих засобів, як у “Живій метафорі”, поставити проблему референції, відсилання в метафорі – те, що я назвав здатністю рефігурації, переопису вірша чи оповіді. Адже референційна функція здійснюється через одиничність відношення витвору з тим, чому в життєвому досвіді митця він віддає належне. Твір відсилає *собою* до почуття, яке зникло як почуття, проте було збережене у творі. Як назвати це почуттєве щось, якому віддає належне витвір мистецтва? Є англійське слово, яке я вважаю дуже добрим – це слово *mood*, яке французькою не зовсім точно передається як “*humeur*”, настрій. Це те, що відтворює митець, це той *mood*, який відповідає своєму дорефлексивному, допредикативному одиничному відношенню з цим-от об’єктом у світі. *Mood* – це наче відношення поза собою, спосіб жити у світі тут і тепер; саме *mood* можна зобразити, вкласти в музику чи в оповідь у творі, який, якщо буде вдалим, перебуватиме з ним у відношенні відповідності.

Але от, щоб цей *mood* можна було якимось чином проблематизувати, щоб він став одиничним запитанням, яке вимагає одиничної відповіді, щоб життєвий досвід митця, який містить вимогу висловлення, можна було перетворити відповідно до форми одиничної проблеми, розв’язати образотворчими чи іншими засобами – ось, можливо, загадка мистецької творчості. Скромність митця, чи його гордість – у цьому випадку це те саме – можливо, в тому, щоб уміти зробити з цієї-от миті жест, який треба було б зробити кожній людині. В остраху перед одиничністю запитання є почуття неймовірного обов’язку; у випадку Сезана та Ван Гога, як ми знаємо, воно було нестерпним. Митець ніби відчував настійність несплаченого боргу перед чимось одиничним, що вимагало одиничного висловлення.

– Однак, тим часом, цей одиничний досвід передається у творі та через твір.

– Цей ефект – найдивовижніший, інакше кажучи, в цьому одиничному ніби є загальне. Адже, врешті-решт, художник малює для того, щоб бути побаченим, музикант пише, щоб бути почутим. Щось із його досвіду, саме тому, що воно було перенесене твором, стало можливим передати. Його голий досвід – той був непередаваним; але з тієї миті, коли його стало можливо проблематизувати у формі одиничного запитання, на яке також дано належну відповідь в одиничній формі – відтоді цей досвід набуває передаваності, відтоді його можливо стає узагальнити. Витвір мистецтва іконоподібно збільшує невисловлювані, непередавані, закриті на себе переживання. Саме це іконоподібне збільшення – як збільшення – і є передаваним. Так, щоб узяти якийсь приклад, передаваною в “Церкві в Овер-на-Уазі” Ван-Гога є досконала відповідність засобів цього твору для створення цієї унікальної речі, яка не відтворює сільську церкву, котру можна побачити, поїхавши сьогодні в Овер-на-Уазі, – а матеріалізує у видимому творі те, що залишається невидимим – знання про унікальні та, ймовірно, божевільні переживання, які ця церква викликала у Ван Гога тоді, коли він її малював. Досконалий розв’язок одиничної проблеми, поставленої перед митцем, включено в естетичний досвід дорефлексивно, безпосередньо; у кантіанських термінах можна було би сказати, що це “гра” між уявою та розумом, тією мірою, якою її втілено в цьому творі, що є передаваним. За відсутності належної об’єктивної загальності у визначальному судженні, за відсутності розсудливого судження, – в яке виливається естетичний досвід – є, в загальному випадку, тільки ця “гра”; це нею можливо поділитися з іншими.

Але поза сумнівом, саме в цьому – всі труднощі міркування про мистецтво. Адже естетичний досвід щоразу передбачає *якогось одного глядача, одного слухача, одного читача* – також у відношенні одиничності з одиничністю витвору мистецтва; але, водночас, це – найперша дія спілкування твору з іншими й, очевидно, з усіма. Витвір мистецтва – мов язик полум’я, що виходить сам із себе, зачіпає мене та, поза мною, зачіпає загальне в людях.

До кінця виконати вимоги одиничності – означає дати найбільшу можливість найбільшій універсальності: таким є парадокс, який, імовірно, треба ствердити.

– *Та чи не можна було б шукати універсальність витвору мистецтва з боку формальних правил композиції: три єдності – для класичної трагедії, темперована гама – для музики вісімнадця-*

того та дев'ятнадцятого століть, канони зображення та перспективи – для живопису?

– Естетичні правила становлять лише слабку універсальність, близьку до здорового глузду та його загальних положень, конвенції, а отже, щось, про що домовились. А універсальність, на яку претендує твір – зовсім інша річ, оскільки вона, насправді, можлива тільки через посередництво своєї крайньої одиничності. Візьміть приклад нефігуративного живопису: це голизна одиничного переживання, передана без усереднення правилами, які можна впізнати у традиції, без оцього елементу нормативності; розбито слабку універсальність загальних положень, але створено досконалу передаваність.

Саме через це я думаю, що вже в зображувальному мистецтві краса цього-от твору, успіх цього-от портрета залежали не від якості їхнього відтворення, ані від того, що вони були схожі на модель, ані від їхньої відповідності начебто загальним правилам, – а від *приросту* відносно всіх відтворень і всіх правил; твір може схоже відтворювати об'єкт або зовнішність, він може заздалегідь підкорятися встановленим правилам, але якщо сьогодні він заслуговує на те, щоб фігурувати в нашому уявному музеї, то, отже, він здійснив досконало відповідний *приріст* до свого справжнього об'єкта, який був не вазою для фруктів чи обличчям дівчини в тюрбані, а одиничним виділенням Сезаном чи Вермесром одиничного запитання, поставленого ним. Тож із цієї точки зору, можна було б сказати, що розрив між фігуративним і нефігуративним мистецтвами менший, ніж уважають: адже в класичному живописі вже був цей приріст відносно відтворення, який змушував без вагань сказати про цей-от портрет поміж стількох інших (усі з яких схожі на свою модель), – що він викликав захоплення. Можна було б сказати, що нефігуративний живопис вивільнив те, що насправді вже було власне естетичним виміром фігуративного – вимір, який залишався замаскованим функцією відтворення, покладеною на мистецтво живопису. І коли клопіт про єдину внутрішню композицію твору відійшов од функції представлення, стала явною функція *виявлення* світу; коли відтворення один раз скасовано, стає очевидним, що твір говорить про світ інакше, ніж просто відтворюючи його; він говорить про нього, іконізуючи одиничний емоційний зв'язок між митцем і світом, те, що я називаю його *mood*. Або, знов у кантіанських термінах: разом із задумом відтворення зникає те, що залишалось у творі від визначального судження, та з'являється в

оголеному вигляді судження рефлексивне, в якому виражається одиничність, яка шукає свою нормативність і знаходить її тільки у своїй здатності нескінченно передавати себе іншим.

Можна було би сказати точнісінько те саме про музику: відмова від тональності в “Місячному П’єро” Шенберга, а потім винайдення додекафонії в його подальших творах спричиняє стосовно темперованої гами, яку використовували впродовж цілого вісімнадцятого та дев’ятнадцятого століть, той самий злам знайомості, як і нефігуративне у Пікассо, в якого людська постать розірвана, викручена порівняно з фігуративним у Делакруа.

Музичні правила дев’ятнадцятого століття аж ніяк не були універсальними, вони становили тільки номінальні загальні положення, які затуляли справжнє відношення до *mood*, яке висловлює кожний музичний твір. Домовленість щодо правил полегшувала, як у живописі, доступ до творів; передаваність утворювалася не тільки через одиничність. Ось чому цілком сучасне мистецтво таке важке: в ньому забороняють собі будь-яке використання доданих, зовнішніх правил, які б *a priori* визначали, що буде гарним.

– *Якщо піти разом із вами за кантіанською ниткою – чи не приведе вона до поширення того, що ви говорили про естетичний досвід, на інші царини? Адже, за Кантом, естетика не вичерпує поля рефлексивного судження, яке стосується також, зокрема, досвіду морального.*

– Я вважаю, що між етикою й естетикою може існувати певного виду взаємне навчання на тему одиничності. Адже на відміну від речей, і люди теж, подібно до витворів мистецтва, є одиничними сполученнями – образ, у якому риси поєднано в унікальний спосіб, єдиний раз; як витвори, вони незамінні іншими. Можливо, пізнання одиничності дотично до витворів мистецтва якраз було б, якщо це можливо, способом продовжити кантівський аргумент, показавши, як досвід переживання краси, а тим паче піднесеного, привів би нас до моралі.

Але я думаю, якщо ми хочемо міркувати про можливість перенесення естетичного досвіду в побічні царини, то слід брати до уваги два головних аспекти витвору мистецтва: його одиничність і його передаваність, із тією дуже особливою універсальністю, яку передбачає ця остання. Щоб залишатись у царині етики, я питаю себе, чи не є витвір мистецтва, з його сполученням одиничності та

передаваності, взірцем для помислення поняття свідчення. В який спосіб можна сказати, що в категорії крайніх моральних виборів є зразковість і передаваність? Треба було б, наприклад, дослідити тут красу величі душі: мені здається, що є особлива краса вчинків, якими захоплюємося в етичному плані. Я думаю, зокрема, про свідчення, здійснене взірцевими життями, життями простими, які, проте, роблять свідчення певного роду коротким замиканням абсолютного, основного, без якого потрібно було би проходити через незліченні рівні наших важких сходжень; гляньте на красу певних відданих або, як кажуть, посвячених облич.

Продовжуючи цю лінію порівняння з естетичним досвідом, можна було б сказати, що такі приклади доброти, співчуття чи мужності, з тим, що вони містять рідкісного – перебувають у тому самому відношенні до ситуації, в яку вони вписані, що й художник, який розв'язує особливу проблему, перед якою він стоїть – він і тільки він. І від самотності піднесеного вчинку ми відразу приходимо до його передаваності за допомогою дорефлексивного та безпосереднього вилучення відношення його відповідності із ситуацією: в даному випадку, тут і зараз, ми маємо впевненість, що саме *це* треба було б зробити, так само, як ми вважаємо за шедевр цю-от картину, тому що відразу маємо відчуття, що вона здійснює досконалу відповідність одиничності розв'язку до одиничності запитання. Пригадайте тих чоловіків і жінок, свідчення яких Марек Гальтер зібрав у своєму фільмі “Цеддек” (*Tseddek*). Що всі вони кажуть, коли їх запитують: “Чому ви це зробили? Чому ви ризикнули рятувати євреїв?” Вони відповідають просто: “А що б іще ви мали робити? Це був єдиний спосіб діяти в цій ситуації”.

Завдяки сприйняттю відношення відповідності між моральним учинком і ситуацією, існує ефект надихання, що є фактично еквівалентом передаваності витвору мистецтва. Щоб виразити цю здатність до надихання, цю зразковість, німецька мова має термін, якого нема у французькій: *Nachfolge* (наслідування). Якщо перекладати його як “imitation”, то це в тому сенсі, в якому кажуть про *Imitation* (наслідування) Ісуса Христа. Звідки виникає ефект надихання, згідно з євангельською мораллю, але так само й згідно із пророками Ізраїлю? Поза сумнівом, на задньому плані їхніх учинків є норми. Але для мене проблему створює саме зразковість одиничності. Кожному молодому багатому міщанинові з Асізі Франциск каже: “Продай усе, що маєш, і приходи.” І вони це роблять! Він звертається до них не із загальним показом, а з вимогою

одиночного індивіда до одиночного індивіда; саме так передається ефект надихання і своєю чергою викликаються аналогічні вчинки, всі також одиничні. Ми перебуваємо, – повертаючись до Канта, – у сфері рефлексивного судження, передаваність якого ґрунтується не на застосуванні правила до випадку, а на вчинку, який є випадком, що покладає своє правило; і покладає його саме тим, що стає передаваним. Тут випадок породжує свою нормативність, а не навпаки. А сама передаваність стає можливою через дорефлексивне сприйняття слухності відповіді на запит ситуації.

– Цю ідею, – що в певних учинках моральної категорії, як у витворах мистецтва, є ефект надихання, якась передаваність, значною мірою відмінні від загальності категорії – чи поширюєте ви її на інші царини?

– Принаймні – так, як стверджує в книзі “Судити” Ханна Арендт. Вона переносить на одиничні історичні події – наприклад, на Французьку революцію – естетичне судження, що їхня одиничність не заважає, ба, навпаки, пов’язати їх із загальною проблемою кінцевого призначення людства. Але, на мій погляд, найцікавішим у цих розглядах є те, що тільки “світовому глядачеві”, а не лише самому діячеві, може передаватись одиничність історичної події, яка дає місце судженню співчуття. Через цю одиничність подія може бути відносним свідченням щодо призначення людського виду. Не йдеться про вироблення філософії історії, яка дозволила б знайти якогось виду *phylum* роду людського, що відповідає призначенню, подібному до призначення видів тварин; адже космополітичний вимір, у якому погляди Канта, що їх повторює Ханна Арендт, покладають призначення людства, цілком відмінний від біологічного виміру: він регулюється цим особливим способом передаваності, яка є передаваністю великих історичних подій, або людей, що вийшли за межі звичайного виміру – та яка є наслідком їхньої одиничності.

– Це стосується також і категорії зла? Чи існує, на вашу думку, зразковість зла?

– Я завжди чинив опір ідеї, що можна створити систему зла, що його вияви можна подати в підсумуванні. Навпаки, воно завжди вражає мене своїм характером вторгнення та неможливості порівняти з ним форми чи величини. Чи є упередженням думати, що добро збирає, що вираження добра збираються, тоді як вияви зла розсіюються? Я не вважаю, що зло, навіть у свій спосіб, накопичується, і що в цій категорії

є еквівалент того, що я називав, стосовно добра та краси, *Nachfolge*. Для передавання зла єдина модель, яку ми мали, запозичена з біології: терміни, про які я думаю – це занесення, зараження, епідемія. Нічого цього немає в категорії *Nachfolge*, передаваності засобами крайньої одиничності; у злі немає еквівалента іконічного звеличення, яким оперує краса.

Між іншим треба сказати: може, саме в цьому основна проблема таких спроб, як у Сада чи Батая: відтворити в категорії зла еквівалент іконічного звеличення, властивого витвору мистецтва; може, врешті-решт, остаточний глухий кут перверзії саме в прагненні скористатися для зла тим, що, дуже дорогою ціною, змогли виробити добро та краса.

– Натомість, перенесення, яке ви робите з досвіду переживання краси до сфери моралі, надзвичайна цінність, якої ви надаєте поняттю свідчення – чи не зорієнтовує все це ваші розгляди в напрямі релігійності?

– Я не хотів би ручатися за якийсь вид конфіскації естетики релігійністю. Єдине твердження, яке можна висунути, – що, уможливаючи відокремлення від чисто утилітарного, від того, чим можна маніпулювати – мистецтво робить доступною для всіх категорію почуттів, у лоні яких можуть з'явитися почуття, які можна назвати релігійними, такі як пістет. Я сказав би, що між естетикою та релігійністю є зона накладання, чи радше, частковий збіг (*coextensivité*) царин.

– Говорячи про сферу накладання, ви думаєте про священне мистецтво, яке тривалий час переважало на Заході в музиці, в живописі, так само як і в скульптурі?

– Безперечно, від початку мистецтво цілковито було наповнене священним. Але можна сказати й навпаки, і так само слушно, що священне від початку було кваліфіковане естетично, завдяки музиці, поезії, живопису чи скульптурі.

До того ж, хоч як дивно це констатувати, єврейське іконоборство, таке радикальне стосовно візуальних зображень, не поширюється на музику. Псалми переповнені музичними позначеннями – “В розмірі пісні. Під струнні інструменти. В октаву. Псалом Давидів”; “У розмірі пісні. Під флейту” тощо – і цю музику змогли навіть відтворити та грати.

Проте один із найрозкішніших прикладів цього накладання релігійного й естетики – це, напевно, *Пісня пісень*. Те, що ту саму поезію можна було витлумачити як еротичну та як духовну – як

алегорію стосунків чоловік/жінка та як алегорію шлюбу між Ягве та його народом, або ще: між душею та Христом – це наводить на міркування. Всю шкалу цінностей, весь шлях *eros, philia, agape* можна пройти за допомогою самої лише гри метафор. І те, що тіло постійно метафоризується: “Твої губи, – мов кармазинова нитка”, “Твоя шия, – немов та Давидова вежа”, “Два перса твої, – мов ті двоє близнят молодих у газелі” – уможлиблює кілька прочитань тексту, і це межує із свого роду теологічним зухвальством: адже в пророцькій традиції між людським і божественним наявне відношення вертикальності: людина та Бог не перебувають на тому самому рівні. А любов, кохання вводить елемент узаємності, який може передбачати подолання порогу між етикою та містиком. Там, де етика зберігає вертикальність, містика вдається до спроби ввести взаємність: той, хто любить, і той, кого люблять, перебувають у рівних, взаємних ролях. Це введення взаємності у вертикальність досягається засобами любовного мовлення та завдяки ресурсам метафоризації еротики.

Можна вважати вкрай іронічним, що єдину еротичну поему Біблії використовували для уславлення цнотливості. Але річ у тім, що цнотливість – це інший вид подружнього зв’язку, оскільки вона супроводжує шлюб душі та Бога; буває подружнє, яке передається через цнотливість так само, як і через еротичне. Велика метафорика *Пісні пісень* – те, що уможлиблює це перенесення.

Безумовно, саме тому, що *Пісні зібранням мудреців Ябне* було дано виключно духовне тлумачення, її було включено до давньо-юдейського канону. І тим краще! Але слід повною мірою зберігати її неоднозначність і відкидати будь-яке однобічне прочитання – як прочитання *зібранням Ябне*, так і прочитання певних екзегетів, зокрема католицьких позитивістів, які влаштовують битви за те, щоб знову ввести виключно еротичний сенс, так наче для них ідеться про надолуження всього часу, згаяного на традиційні прочитання. Важливіше відзначити, що наявність у каноні *Пісні пісень* спричиняє те, що вона користується цілим простором значень решти книги, на яку, своєю чергою, поширюється вона – зі своїми власними еротичними цінностями та, зокрема, своєю здатністю ввести ніжність в етичне відношення. Тут залишмо вчених екзегетів на їхню вчену наївність!